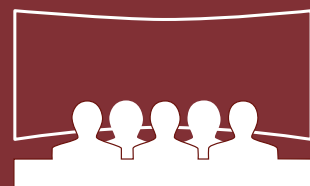


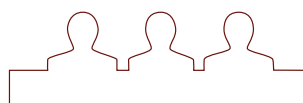
# IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

A CURA DI  
**CRISTINA FORMENTI**  
**E LAURA RASCAROLI**

**SCHERMI**  
STORIE E CULTURE DEL CINEMA  
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II  
NUMERO 4  
luglio  
dicembre 2018



*Schermi* è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

## SABINA GUZZANTI COME STAR-DIRECTOR DI DOCUMENTARI E DOCUFICTION

*Cristina Formenti*

---

*The essay illustrates the various strategies that have been put in place by Sabina Guzzanti in her documentaries and docufictions in order to raise herself to the status of a star-director. As such it shows how she has put the documentary and the docufiction at the service of the construction of her star image, and in particular how she has used these two filmic forms in order to avoid giving up those more controversial traits that have characterized her star persona since the late 1990s.*

---

### KEYWORDS

Sabina Guzzanti; documentary; docufiction; star-director; performer-director; contemporary Italian cinema

---

In *Stardom, Italian Style*, Marcia Landy sottolinea come, nell'ambito del cinema di finzione, anche nel nostro Paese vi sia una tradizione di «“superstar” directors», ovvero di registi che assurgono a divi in virtù di una «increased visibility» raggiunta «thanks to their own work but also to their images on film, which made them recognizable»<sup>1</sup>. Si tratta di registi con una poetica e uno stile ben precisi che, oltre a stare dietro alla macchina da presa, si pongono davanti a essa, recitando piccole parti nei loro stessi film o, più raramente, in quelli di altri. Inoltre, nelle loro opere è spesso rintracciabile una più o meno marcata dimensione autobiografica, che può assumere anche la forma di una riflessione meta-cinematografica. Landy porta come esempi di *superstar directors* figure appartenenti al neorealismo, quali Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Roberto Rossellini, o esponenti del cinema dei decenni subito successivi, come Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini, ma anche registi che hanno segnato (e in alcuni casi continuano a segnare) il panorama contemporaneo, quali Roberto Benigni, Dario Argento e Nanni Moretti.

Tra questi ultimi si può annoverare anche Sabina Guzzanti, sebbene i film da lei diretti siano quasi esclusivamente documentari e docufiction. In effetti, come ha messo in luce Stella Bruzzi parlando in generale del cinema del rea-

<sup>1</sup> Landy, 2008: 187.

le, *superstar directors* o «star-directors»<sup>2</sup> (come Bruzzi preferisce denominare questo tipo di divi) non sono una prerogativa del solo cinema di finzione. Al contrario, sono rintracciabili anche nell'ambito del documentario contemporaneo. Vi sono, infatti, registi del cinema del reale che si costruiscono un'identità-personaggio ben precisa e la portano sullo schermo, sfruttando la possibilità offerta loro dalla modalità di rappresentazione documentaria «performativa»<sup>3</sup> di farsi «attori» dei propri film. In particolare, costoro assumono su di sé sia il ruolo di narratore in voce *over* sia di «hero/interviewer»<sup>4</sup>, ovvero di un intervistatore la cui persona non è «just part of the story, but the story itself»<sup>5</sup>. Come evidenzia sempre Bruzzi, si tratta quindi di «performer-directors»<sup>6</sup>, di registi che diventano al tempo stesso anche interpreti dei propri documentari. Questo modello del *performer-director* di documentari dall'identità-personaggio ben definita è stato reso popolare da Michael Moore, il quale nell'ambito del cinema del reale costituisce probabilmente il caso più noto di *star-director* dalla precisa immagine divistica. Moore non è però il solo. Sono esempi in tal senso anche Nick Broomfield, Morgan Spurlock o, appunto, Sabina Guzzanti<sup>7</sup>.

Il saggio si focalizza proprio sul lavoro di quest'ultima come regista di docufiction e documentari e prende in esame le strategie che ha messo in campo per assurgere a *star-director*. In particolare si evidenzia come, nell'elevarsi a regista-diva del cinema del reale per mantenere e rinsaldare l'immagine di artista controversa e fortemente politicizzata che si era creata nella prima parte della propria carriera, Guzzanti riprenda e superi il modello del *performer-director*. Si delinea infatti come non si limiti a farsi attrice dei propri film, ma ricorra addirittura a una serie di strategie formali per far risaltare la sua persona a discapito dei presunti soggetti dei suoi documentari e delle sue docufiction.

## I. DA ATTRICE A REGISTA

Oggi Sabina Guzzanti è nota per aver diretto film come *Viva Zapatero!* (2005) e *Draquila - L'Italia che trema* (2010), che al botteghino italiano hanno incassato entrambi circa 1,7 milioni di euro<sup>8</sup>. Tuttavia, Guzzanti nasce come attrice satirica e imitatrice, e inizialmente lavora per lo più in teatro e televisione, anche se non si fa mancare qualche partecipazione a progetti cinematografici. In questa veste di interprete Guzzanti raggiunge la notorietà nei primi anni Novanta e da subito

<sup>2</sup> Per una trattazione del concetto di *star-director* in relazione al documentario si vedano: Bruzzi, 2000: 197-218; Bruzzi, 2013: 48-58.

<sup>3</sup> Per una definizione della modalità performativa si veda Nichols, 2001. Al riguardo cfr. anche Bruzzi, 2000.

<sup>4</sup> McCreadie, 2008: 9.

<sup>5</sup> McCreadie, 2008: 9.

<sup>6</sup> Per una trattazione del concetto di *performer-director* cfr. Bruzzi, 2000; Bruzzi, 2013.

<sup>7</sup> Sui rapporti tra il cinema di Moore e quello di Guzzanti cfr. Noto, 2013: 70-71; Perniola, 2014: 118-119. Anche la critica italiana ha costantemente paragonato Guzzanti a Moore fin dall'uscita del suo documentario *Viva Zapatero!* (2005) (cfr. ad esempio De Bernardinis, 2005: 49; Mancino, 2005: 88; Romani, 2005: 13; Lucherini; Pignatelli, 2006: 104).

<sup>8</sup> Più precisamente, *Viva Zapatero!* ha incassato 1.748.262 euro (cfr. Lucherini; Pignatelli, 2006: 104), mentre *Draquila - L'Italia che trema* ha guadagnato 1.695.960 euro nelle prime otto settimane di programmazione, di cui 264 mila nel primo weekend (per questi dati cfr. Mymovies.it alla pagina [www.mymovies.it/film/2010/draquilalitaliachetrema](http://www.mymovies.it/film/2010/draquilalitaliachetrema) [ultima consultazione 29 dicembre 2018]).

si propone come star «performer»<sup>9</sup>, ovvero come una diva che deve la propria fama a qualità artistiche e non a ciò che fa nel privato o nel tempo libero. Sia le sue *performances* sia la pubblicistica legata a esse concorrono infatti a restituire l'immagine di un'attrice versatile, capace di passare da un medium all'altro con facilità, di interpretare personaggi molto diversi tra loro e di scrivere da sé i propri ruoli (anche se generalmente cofirmandoli con qualcun altro), nonché di ricoprire diverse parti all'interno di uno stesso spettacolo teatrale, programma televisivo o film. Per esempio, partecipa a progetti come la pellicola *Troppo sole* (1994) di Giuseppe Bertolucci, dove impersona quattordici figure femminili che spaziano da una cantante nevrotica alla scienziata Rita Levi Montalcini, da una tossicomane a una giornalista, da una suora sessuofoba a una bambina indemoniata. Inoltre, materiali quali biografie, interviste e articoli giornalistici a lei dedicati sottolineano che si è diplomata presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica Silvio D'Amico, così da mettere in luce il fatto che possiede un'ottima formazione attoriale<sup>10</sup>, ed evidenziano come riesca sia a muoversi tra più media<sup>11</sup> sia ad annullarsi in una pluralità di personaggi tra loro molto diversi. Solo per fare alcuni esempi, nel 1993 sulle pagine de «Il Venerdì di Repubblica» Guzzanti viene definita «una donna Zelig»<sup>12</sup>, mentre nel 2002 su «Ciak» si scrive:

Giustamente dice di sé: «Nessuno mi riconosce per strada perché non mi somiglio, non sono in nessun modo». [...] è diventata una consuetudine amare i tanti personaggi, non solo femminili, dentro i quali Sabina Guzzanti scompare con ironica, sorprendente grazia. Quasi dei cloni, grottescamente indistinguibili dagli originali.<sup>13</sup>

Similmente, su «la Repubblica» del 17 luglio 1994 leggiamo la seguente dichiarazione di Guzzanti circa la scelta di interpretare molteplici personaggi in uno stesso spettacolo:

Alla base c'è un'esigenza virtuosistica. Ho cominciato volendo fare proprio l'attrice e non l'*entertainer*, vengo dall'Accademia nazionale di arte drammatica. Sono diventata comica quasi per necessità, perché non trovavo lavoro d'attrice. Ma partendo da questa mia esperienza da attrice la prima cosa che mi è venuta in mente per il lavoro di comica era proprio di fare dei personaggi, cercando [di far sì] che avessero un senso anche dal punto di vista della recitazione, che mi consentissero di restare un'attrice. [...] Nel lavoro dell'attore quello che mi ha sempre attirato era la possibilità di svincolarsi dal proprio io, di essere liberi. [...] All'inizio mi sembrava già un miracolo riuscire a fare cinque personaggi. Poi invece mi sono accorta che più passa il tempo, più diventa facile inventarne.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Per una teorizzazione di questa categoria di star si veda Geraghty, 2011: 191-196.

<sup>10</sup> Cfr. ad esempio Colonnelli, 1994: 90; Piazzì, 1994: 99, 101; Cotroneo, 2001: 87.

<sup>11</sup> Cfr. ad esempio Volli, 1994: 25.

<sup>12</sup> De Tomassi, 1993: 56.

<sup>13</sup> Masenza, 2002: 53.

<sup>14</sup> Guzzanti in Volli, 1994: 25. Nel medesimo articolo si pone ulteriormente l'accento sulle doti artistiche di Guzzanti proponendo anche la seguente dichiarazione dell'attrice, riguardo alle difficoltà che un'imitatrice incontra quando (come lei fa) impersona figure maschili: «[...] non è facile, perché i gesti degli uomini sono ridotti, bisogna concentrarsi per farli, e così si può variare molto meno» (Guzzanti in Volli, 1994: 25).

Inoltre, nella pubblicistica si tende a rimarcare il suo essere autrice dei propri testi, proponendo sue dichiarazioni come «gli spettacoli me li scrivo e me li recito»<sup>15</sup> o soffermandosi a chiarire che è sceneggiatrice di un dato film, oltre che interprete<sup>16</sup>.

A ciò si aggiunga che, nell'illustrare tali materiali, accanto a più tradizionali ritratti dell'attrice, spesso si propongono anche fotografie che la presentano nei panni dei diversi personaggi interpretati, i quali sovente sono di sesso maschile. Mediante l'accostamento di tali immagini si insiste quindi anche visivamente sulla sua versatilità come interprete, dal momento che si rende lampante la sua abilità di vestire i panni di figure diverse tra loro e chiaramente altre da sé, come appunto possono essere dei personaggi dell'altro sesso. Solo per fare un esempio, l'articolo che «L'Espresso» le dedica nel dicembre 2001 è accompagnato da un mezzo primo piano della Sabina Guzzanti attrice, ma anche da fotografie di lei travestita da Silvio Berlusconi, Massimo D'Alema, Valeria Marini e Claudio Martelli<sup>17</sup>.

Come già in parte emerge da questo esempio, l'immagine divistica dell'attrice si caratterizza anche per una connotazione politica, che a partire dagli anni Novanta si è fatta sempre più forte. Come nota Federico Federici, la sua satira è diventata più tagliente<sup>18</sup>. Inoltre, ha iniziato a rendersi protagonista di dichiarazioni quali «fare l'attore significa rivelare delle verità piuttosto che mentire»<sup>19</sup> e a farsi conoscere per le sue imitazioni di Massimo D'Alema e Silvio Berlusconi, allora leader rispettivamente del centro-sinistra e del centro-destra<sup>20</sup>. Si è costruita così l'immagine di attrice polemica, controversa e fortemente politicizzata che sfrutta le proprie *performances* per mettere in luce le mancanze della classe politica italiana, e in particolare di Berlusconi. È, infatti, andata affermandosi sempre più soprattutto come l'attrice satirica antiberlusconiana per eccellenza<sup>21</sup>. Prova di ciò è, ad esempio, il fatto che in occasione delle elezioni del 1994, per un numero speciale sui difetti dei candidati premier, la rivista «L'Espresso» abbia scelto come immagine di copertina una fotografia di Guzzanti nei panni di Berlusconi<sup>22</sup>.

Tuttavia, proprio l'accentuarsi di questa sua dimensione politica l'ha portata a mettere a rischio la propria carriera. A causa della scelta di fare una satira sempre più connotata politicamente, nel novembre 2003, dopo una sola puntata, Guzzanti si vede infatti cancellare il programma satirico *Raiot. Armi di distruzione di massa* (RAI 3), di cui è ideatrice, autrice e conduttrice, a dispetto del buon successo ottenuto in termini di audience<sup>23</sup>. A portare i vertici RAI a prendere questa decisione è una querela per diffamazione aggravata nei confronti di Silvio Berlusconi, sporta da Mediaset subito dopo la messa in onda della

<sup>15</sup> Guzzanti in Piazzì, 1994: 99.

<sup>16</sup> Cfr. ad esempio De Tomassi, 1993: 58; Cotroneo, 2001: 82, 87.

<sup>17</sup> Cfr. le immagini a illustrazione di Cotroneo, 2001: 82-89. Cfr. ad esempio anche le immagini che illustrano: De Tomassi, 1993; Montali, 1997.

<sup>18</sup> Federici, 2012: 140.

<sup>19</sup> Guzzanti in Masenza, 2002: 54.

<sup>20</sup> Per approfondimenti su come Guzzanti operi la sua imitazione di Berlusconi cfr. Watters, 2011: 167-190.

<sup>21</sup> Cfr. ad esempio Cotroneo, 2001: 82.

<sup>22</sup> Cfr. la copertina de «L'Espresso», a. XL, n. 8, 4 marzo 1994.

<sup>23</sup> La puntata di *Raiot* registra uno share medio del 18% (cfr. Brancati, 2011: 228).

prima puntata del programma<sup>24</sup>. Sebbene la vicenda giudiziaria si sia conclusa nel 2004 con un'archiviazione, e dunque in favore dell'attrice, quanto occorso avrebbe potuto determinare una battuta d'arresto del suo percorso artistico, come è accaduto ad esempio a Daniele Luttazzi, protagonista di un episodio simile. Tuttavia, ciò non si è verificato proprio perché, reinventandosi come *performer-director* di documentari e docufiction, Guzzanti è riuscita ad assurgere a *star-director* del cinema del reale italiano.

In realtà, Guzzanti debutta dietro la macchina da presa già un anno prima che scoppi il caso *Raiot* e lo fa con ben due film: *Bimba - È clonata una stella* (2002) e *La primavera del 2002 - L'Italia protesta, l'Italia si ferma* (2002). Il primo è un lungometraggio di finzione che critica una certa produzione televisiva offerta da Mediaset attraverso il racconto delle vicissitudini di una starlet capricciosa, interpretata dalla stessa Guzzanti. Il secondo invece è un documentario collettivo sullo sciopero generale della CGIL del 23 marzo 2002, che Guzzanti co-dirige con altri 46 registi, tra cui figurano anche nomi illustri come Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Ettore Scola e i fratelli Paolo e Vittorio Taviani.

È però solo tre anni più tardi, quando il processo legato a *Raiot* si è ormai chiuso, che per Guzzanti inizia effettivamente la nuova fase della carriera che la vede diventare *star-director* del cinema documentario italiano. Più precisamente, in continuità con la sua precedente immagine di figura poliedrica, in questo suo nuovo periodo artistico Guzzanti dirige cinque lungometraggi di cui è al tempo stesso anche sceneggiatrice, "attrice" e, a volte, produttrice. Il primo è la «docusatira»<sup>25</sup> *Viva Zapatero!* in cui, prendendo le mosse proprio dalla cancellazione di *Raiot*, Guzzanti affronta il tema della censura e della mancanza di libertà di espressione nell'Italia governata da Berlusconi. Segue *Le ragioni dell'aragosta* (2007), un mockumentary che finge di dar conto di una rimpatriata dell'ex-cast dello show televisivo *Avanzi* (1991-93, di Franza Di Rosa) finalizzata all'allestimento di uno spettacolo di beneficenza per sensibilizzare la popolazione sarda sul calo della popolazione di aragoste. Successivamente dirige *Draquila - L'Italia che trema*, un documentario a tesi che dimostrerebbe come Berlusconi avrebbe sfruttato il terremoto che ha colpito L'Aquila, e la successiva fase di ricostruzione, per aumentare il proprio consenso elettorale. Pertanto, secondo la studiosa Monica Boria, questo film costituisce «an ideal continuation of *Zapatero* in its unstinted effort to expose the government»<sup>26</sup>. È poi la volta di *Franca, la prima* (2011), un documentario che guarda a Franca Valeri in quanto prima attrice satirica italiana, e di *La trattativa* (2014), docufiction a tesi che «Variety» definisce «a natural continuation of her biting anti-Silvio Berlusconi docu-satire *Viva Zapatero!*»<sup>27</sup>. Attraverso una commistione di materiale documentale e ricostruzioni con attori, *La trattativa* delinea infatti come Berlusconi avrebbe stretto un patto con la mafia per riuscire a raggiungere il potere e a mantenerlo.

<sup>24</sup> Nello specifico, a essere querelati sono Sabina Guzzanti, alcuni collaboratori del programma e l'allora direttore di RAI 3 Paolo Ruffini.

<sup>25</sup> Rezzonico, 2005: 10.

<sup>26</sup> Boria, 2011: 109.

<sup>27</sup> Weissberg, 2014.



## II. UNA PERFORMER-DIRECTOR

Diversamente da quanto tende ad accadere per i film di *star-director* come Michael Moore o Morgan Spurlock, in quasi tutte le locandine dei documentari e delle docufiction dirette da Sabina Guzzanti la regista non è raffigurata<sup>28</sup>. Si opta semplicemente per immagini che rimandano al tema del singolo film. Per le *Le ragioni dell'aragosta* si ha infatti un'aragosta stilizzata, per *Draquila* la sagoma di un uomo con mantello da vampiro e caschetto da operaio che cammina su un suolo frastagliato, per *La trattativa* l'emblema della Repubblica italiana con al centro una sagoma maschile che imbraccia una lupara. Anche per un documentario dichiaratamente autobiografico come *Viva Zapatero!* ci si è limitati a proporre il particolare di due mani femminili legate dietro una schiena, che potrebbero essere quelle di Sabina Guzzanti, ma non vi è nessun elemento che ne dia certezza. Stando alle locandine dei suoi lungometraggi, sembrerebbe quindi che Guzzanti sia semplicemente uno dei tanti registi "invisibili" che si pongono di volta in volta al servizio di una diversa questione sociale o politica. Nei fatti, invece, si rende protagonista dei propri documentari e delle proprie docufiction in modo quasi ossessivo, combinando strategie comunemente adottate dagli *star-director* di documentari ad altre personali.

Nello specifico, in linea con quanto si è visto essere caratteristico per gli *star-director* di documentari, Guzzanti si erge a diva prima di tutto adottando una modalità di rappresentazione documentaria «performativa»<sup>29</sup> e facendosi presente nei propri film sia come voce narrante sia come «hero/interviewer»<sup>30</sup>, cui vengono dedicati numerosi primi e primissimi piani. Innalza quindi la propria persona a "personaggio" della vicenda narrata o, per usare una definizione più consona al contesto del cinema del reale, a suo attore sociale, ponendosi davanti all'obbiettivo nei panni di una Sabina Guzzanti-regista/intervistatrice la cui identità-personaggio coincide con l'immagine di artista poliedrica, tagliente, controversa, fortemente politicizzata e antiberlusconiana che si era costruita nella fase precedente della carriera. Proprio questi, infatti, sono i tratti che Guzzanti conferisce al suo personaggio di regista/intervistatrice, sia attraverso il modo in cui si interfaccia con i soggetti dei propri film davanti alla macchina da presa sia mediante ciò che dice quando intervista qualcuno. Ad esempio, in *Franca, la prima*, nell'interrogare Franca Valeri sul suo passato, attraverso le proprie domande la Guzzanti regista/intervistatrice critica alcuni aspetti della realtà politica contemporanea. Nel chiedere a Valeri di parlare del ruolo ricoperto in *Parigi o cara* (1962) di Vittorio Caprioli, la regista afferma che il personaggio della prostituta Delia Nesti, interpretato dall'attrice nel film, «sarebbe ora che andasse al ministero da noi», commentando così la scelta del governo Berlusconi di nominare Mara Carfagna ministro delle Pari opportunità. Analogamente, nel chiedere a Valeri di parlare della televisione degli albori Guzzanti sottolinea che in quel periodo il «problema della dittatura televisiva non esisteva», riallacciandosi così alle critiche sulla mancanza di libertà di parola nella televisione italiana contemporanea esposte in *Viva Zapatero!*. Attraverso que-

<sup>28</sup> Si segnala che *Franca, la prima* è stato realizzato direttamente per una distribuzione in DVD e non ha quindi avuto una locandina vera e propria. Sulla copertina del dvd tuttavia sono presenti sia Valeri sia Guzzanti. Si tratta quindi di un'eccezione rispetto a quanto delineato.

<sup>29</sup> Cfr. Nichols, 2001; Bruzzi, 2000.

<sup>30</sup> McCreadie, 2008: 9.



ste “battute” la regista contribuisce quindi a conferire al proprio personaggio di regista/intervistatrice i tratti di figura polemica che legge ogni aspetto del quotidiano in chiave politica, ed è sempre pronta a ridicolizzare Berlusconi e il suo operato.

Per altro, il tipo stesso di film di cui Guzzanti si rende protagonista in quanto regista/intervistatrice rafforza già di per sé questa immagine. A evidenziarlo è Boria quando, riferendosi ai lungometraggi della documentarista italiana, scrive:

They appear to be part of a wider positioning of the artist's persona as an embodiment of anti-Berlusconian values and scepticism towards the institutional Left. Her work is in effect carefully constructed and promoted to suit her militant image, and her films can be regarded as 'social texts' that contribute to the construction of a militant narrative that voices the concerns of an 'audience-constituency' that has been marginalized by the prevailing neocon culture and discourse in the Italian media.<sup>31</sup>

In effetti, *Viva Zapatero!*, *Draquila* e *La trattativa* non solo affrontano questioni incandescenti e quindi capaci di generare polemiche come la censura televisiva, la gestione del terremoto dell'Aquila e la trattativa Stato-mafia, ma sono anche ascrivibili al popolare filone del documentario a «tema-Berlusconi»<sup>32</sup> e hanno il fulcro del loro discorso nella critica all'allora leader del centro-destra. Un «attacco al sistema berlusconiano»<sup>33</sup> può essere rintracciato anche in *Le ragioni dell'aragosta*, sebbene questo film non sia riconducibile al filone del documentario a tema-Berlusconi<sup>34</sup>. Persino *Franca, la prima* presenta una dimensione politica, sebbene all'apparenza potrebbe sembrarne privo. A metterlo in luce è Marguerite Waller quando nota che questo film «turns a provocatively involuted homage to Italy's first female television satirist, Franca Valeri, into a call to arms to save Rome's independent movie houses from extinction»<sup>35</sup>. A differenza di quanto fanno normalmente i *performer-directors* di documentari, però, Guzzanti non si mette in scena nei propri film solo come regista/intervistatrice. Forse sempre per porsi in continuità con l'immagine di attrice camaleontica della prima fase della sua carriera, porta sullo schermo anche personaggi altri da sé, per lo più nella forma di imitazioni. Può trattarsi di *performances* create ad hoc per quel dato film, come avviene in *Draquila*, dove la vediamo arrivare tra i terremotati nei panni di Berlusconi e tenere un discorso in cui dichiara che il terremoto dell'Aquila è stato un grande successo perché ha fatto più ascolti di tutti gli altri. Vi sono però anche casi in cui Guzzanti si limita a riproporre spezzoni di sue passate apparizioni televisive, come accade ad

<sup>31</sup> Boria, 2011: 102.

<sup>32</sup> Perniola, 2014: 120.

<sup>33</sup> Stille, 2010: III.

<sup>34</sup> La scelta di parlare di Berlusconi in maniera più o meno estesa all'interno dei suoi film può essere letta come un modo indiretto di Guzzanti per attirare attenzione su di sé in quanto regista, se si considera che, come puntualizza Perniola, l'ex premier costituisce in Italia un soggetto sempre molto popolare, capace di portare i documentari che lo vedono protagonista ad avere «un'eco sulla stampa superiore a qualsiasi altro prodotto di *nonfiction*» (Perniola, 2014: 120). E lo stesso si potrebbe dire per la scelta di trattare questioni come la censura televisiva, la gestione del terremoto dell'Aquila e la trattativa Stato-mafia.

<sup>35</sup> Waller, 2016: 201.

esempio in *Viva Zapatero!* o in *Le ragioni dell'aragosta*. Inoltre, in uno stesso film può interpretare più di una figura altra da sé. Emblematico è il caso di *La trattativa* dove, oltre a comparire nel ruolo di regista/intervistatrice, impersona una docente di teologia, una giornalista e Berlusconi. Proprio l'imitazione di quest'ultimo è un tratto ricorrente dei suoi lungometraggi, anche se varia il modo in cui essa viene proposta. Ad esempio, vi sono casi in cui Guzzanti indossa proprio la maschera "da Berlusconi" (come accade in *Viva Zapatero!*, *Draquila* o *La trattativa*) e altri in cui lo imita con il solo ausilio della voce (come avviene nella sequenza, posta verso la fine di *Le ragioni dell'aragosta* in cui, seduta in camerino poco prima del debutto dello spettacolo, prova davanti allo specchio un'imitazione di Berlusconi).

Analogamente a quanto avviene normalmente per gli *star-director* contemporanei di documentari, Guzzanti si rende protagonista dei propri film anche attraverso l'inserimento di elementi autobiografici. Come Michael Renov nota nel caso di Moore<sup>36</sup>, anche i lungometraggi di Guzzanti «are nothing if not the testing ground of the filmmaker's subjectivity and political judgement» ed esibiscono «a substantive autobiographical dimension»<sup>37</sup>. In altre parole, analogamente a quello di Moore, anche il suo «cinema is, above all else, a cinema of "personal voices"»<sup>38</sup>. Nel caso del suo primo documentario, *Viva Zapatero!*, ciò è molto evidente. Difatti, sebbene questo film, come delinea Marcello Walter Bruno, guardi anche a quale sia il rapporto tra satira e potere in altri Paesi, e sintetizzi «i problemi del fronte antiberlusconiano, ponendo gravi domande sulle assenze dei partiti della sinistra e mostrando la [...] politicizzazione dei comici italiani»<sup>39</sup>, è però prima di tutto un film sul caso di censura che ha visto coinvolta la regista. Analogamente *Le ragioni dell'aragosta*, dove Guzzanti è dichiaratamente una dei personaggi principali nel ruolo di se stessa, può essere letto come un caso di «autofiction»<sup>40</sup> cinematografica, dal momento che in esso trova spazio il racconto della sua persona reale, e in particolare del suo passato artistico. Tuttavia, anche nei tre lungometraggi che Guzzanti realizza successivamente, di cui non è una protagonista dichiarata, non manca una dimensione autobiografica di rilievo. Come delinea Perniola, infatti, «tutta la filmografia di Sabina Guzzanti, costruita sui modelli del moorismo più verace, non è altro se non un discorso autoreferenziale»<sup>41</sup>. Per esempio, *Franca, la prima*, che teoricamente ha per soggetto una figura altra dalla regista, nei fatti parla invece quasi più di Guzzanti che non della sua effettiva protagonista. A evidenziarlo è sempre Perniola quando scrive: «[...] dalla prima inquadratura, che vede un primo piano intenso della Guzzanti, sino alla fine, non è altro se non un lungo peana di autoaffermazione dell'attrice alle spalle della Valeri, che diventa quasi una spalla della regista»<sup>42</sup>.

<sup>36</sup> Sui rapporti tra il cinema di Moore e di Guzzanti cfr. Noto, 2013: 70-71; Perniola, 2014: 118-119.

<sup>37</sup> Renov, 2008: 48.

<sup>38</sup> Renov, 2008: 48.

<sup>39</sup> Bruno, 2013: 63.

<sup>40</sup> Per una definizione di questo termine si rimanda a Colonna, 2004.

<sup>41</sup> Perniola, 2014: 118.

<sup>42</sup> Perniola, 2014: 118.

### III. GIOCANDO CON L'IN/VISIBILITÀ

Le strategie tipicamente usate dagli *star-director* per farsi protagonisti dei propri film, come appunto il farsene personaggio e l'inserimento di una dimensione autobiografica, non sono però le sole modalità che Guzzanti impiega per porsi al centro dei suoi lungometraggi. La regista italiana ricorre anche a un sottile gioco con il binomio invisibilità/visibilità per mettere in risalto a livello visivo la sua persona a discapito di coloro che dovrebbero essere i veri protagonisti dei suoi film, i quali tendono a essere ridotti quasi a spalle. Tre in particolare sono le strategie formali che Guzzanti impiega per ottenere questo effetto.

La prima riguarda il modo in cui vengono riprese le interviste, elemento portante dei suoi lungometraggi. La macchina da presa tende infatti a mostrare quasi più il corpo dell'intervistatrice-Guzzanti che quello della persona intervistata. Ciò di per sé, all'interno di documentari che adottano la modalità performativa, non costituisce un'anomalia. Per esempio, nella sequenza finale di *Bowling for Columbine* (*Bowling a Columbine*, 2002) di Michael Moore, quando lo stesso Moore interroga l'attore Charlton Heston circa la sua posizione sul possesso di armi per legittima difesa, regista e intervistato sono spesso compresenti nel quadro. Tuttavia, mentre Heston è inquadrato per lo più frontalmente, Moore è ripreso di profilo così da convogliare lo sguardo dello spettatore sul suo interlocutore. Nelle interviste presenti nei lungometraggi di Guzzanti, invece, la coesistenza tra intervistatrice e intervistato è ottenuta tramite inquadrature che indirizzano parzialmente o totalmente l'attenzione del pubblico sul corpo della regista. In buona parte dei casi, infatti, sia Guzzanti sia la persona intervistata sono inquadrati frontalmente. Li si pone così su uno stesso livello agli occhi dello spettatore, forzando quest'ultimo a dividere il proprio sguardo tra i due (*fig. 1*). Si pensi alla scena di *Viva Zapatero!* in cui Guzzanti chiede al giornalista Marco Travaglio di elencare i casi di censura da lui trattati nel libro *Regime*. I due camminano fianco a fianco sui gradoni d'ingresso di un palazzo e sono ripresi in una stessa inquadratura da un'angolazione tale per cui entrambi risultano quasi frontali rispetto alla macchina da presa. Addirittura, in questo caso, non essendo l'inquadratura perfettamente frontale ed essendo il giornalista il più lontano dall'obiettivo, a tratti Guzzanti sembra essere su una sorta di primo piano: lo sguardo del pubblico viene quindi convogliato più su di lei che non sul giornalista. Ciò è particolarmente evidente soprattutto nel momento in cui, nel passeggiare, il corpo di Travaglio viene a trovarsi in una zona d'ombra, mentre quello della regista continua a essere illuminato dalla luce solare (*fig. 2*).

Più in generale, non mancano nei film di Guzzanti nemmeno casi in cui le interviste sono addirittura riprese da un'angolazione tale per cui la regista risulta collocata frontalmente rispetto all'obiettivo e la persona intervistata di profilo. Ciò è quanto accade, ad esempio, in *Draquila* quando Guzzanti interloquisce con il magistrato Vincenzo Macrì o, in più di un'occasione, in *Franca, la prima* quando la regista interroga Valeri sul suo passato artistico (ad esempio *fig. 3*). Si potrebbe obiettare che non tutte le interviste presenti nei film di Guzzanti sono girate mantenendo intervistato e intervistatore nella stessa inquadratura. In effetti, diversi sono i casi in cui si opta per un campo-controcampo. Tuttavia in queste occasioni, quando è l'intervistato a essere ripreso, si tende

Fig. 1 -  
Fotogramma tratto da  
"Draquila" (2010)  
che esemplifica la  
tendenza di Guzzanti a  
inquadrare intervistato  
e intervistatrice in modo  
tale da porli su uno  
stesso piano.



Fig. 2 -  
Fotogramma tratto da  
"Viva Zapatero!" (2005)  
che raffigura Guzzanti  
mentre intervista  
Marco Travaglio.



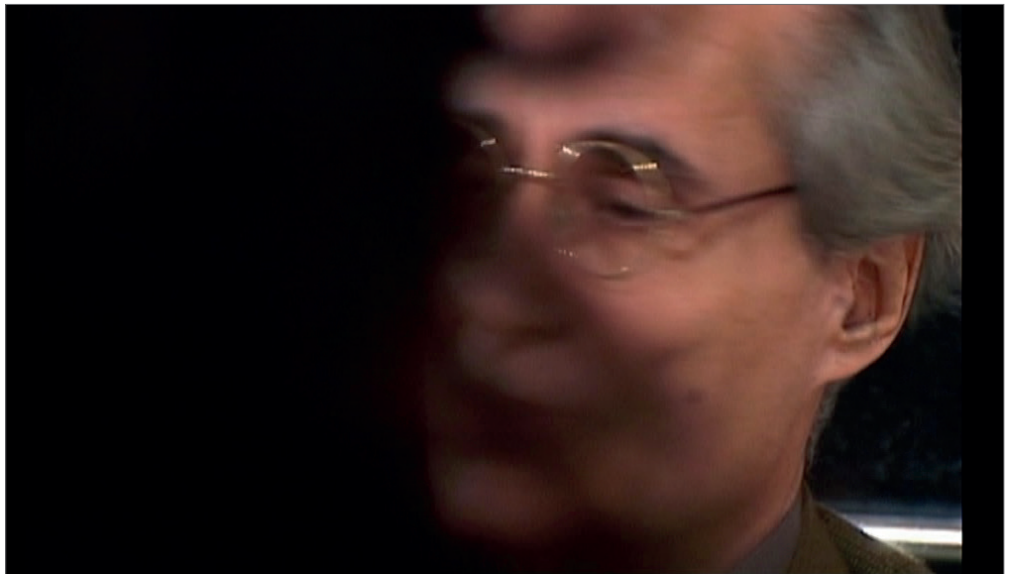
a prediligere un'angolazione tale per cui una parte del corpo di Guzzanti sia presente nell'inquadratura, quasi a voler impedire allo spettatore di dimenticare la sua presenza. Per di più, spesso capita che la porzione del corpo della regista che rimane nel quadro si frapponga tra l'attore sociale e la macchina da presa, occultando parzialmente il volto di quest'ultimo alla vista e concorrendo così ancora una volta a mettere la donna in luce a discapito del soggetto intervistato (ad esempio fig. 4). Non mancano poi nemmeno inquadrature che ritraggono la sola Guzzanti, sia mentre pone le domande all'intervistato di turno sia mentre ascolta le risposte (ad esempio fig. 5). In particolare, diversi sono i casi in cui, con una panoramica orizzontale, la macchina da presa abbandona la persona intervistata mentre sta parlando, per mostrare invece la regista che ne ascolta le parole. Solo per fare un esempio, quando in *Draquila* Guzzanti chiede a un anziano terremotato che è stato alloggiato in albergo se



Fig. 3 -  
Fotogramma tratto da  
"Franca, la prima" (2011)  
raffigurante Guzzanti  
mentre intervista Franca  
Valeri su un palcoscenico.



Fig. 4 -  
Fotogramma tratto da  
"Viva Zapatero!" (2005)  
relativo a un'intervista  
di Guzzanti a Luciano  
Canfora. Si noti come  
i capelli dell'intervistatrice  
coprono parzialmente  
il volto dell'intervistato.



sia contento di questa sistemazione, non appena l'uomo comincia a rispondere alla domanda, con una panoramica orizzontale verso sinistra, la macchina da presa lo lascia fuori campo per riprendere invece una Guzzanti che ascolta sorridente e inerte ciò che egli dice.

Un secondo modo in cui la regista gioca con il binomio visibilità/invisibilità è «raffreddando»<sup>43</sup> di tanto in tanto i fotogrammi raffiguranti i presunti soggetti del film. In particolare, questo impoverimento dell'immagine viene ottenuto andando a pixellare le inquadrature o ad aggiungervi estetiche precarie, quali *glitch*, sfarfallii e così via, e, al contempo, a ridurle a proiezioni su uno schermo diegetico. Per esempio, ripetutamente nel corso di *Draquila* materiali di repertorio raffiguranti Berlusconi o l'allora capo della Protezione Civile, Guido

<sup>43</sup> Il termine è qui usato nell'accezione di impoverimento della qualità, e quindi di abbassamento della definizione, in cui lo impiega Marshall McLuhan (cfr. McLuhan, 1964).

Fig. 5 -  
Fotogramma tratto da  
"Draquila" (2010)  
che costituisce un esempio  
delle tante inquadrature  
di Guzzanti intenta ad  
ascoltare il proprio  
intervistato presenti nei  
suoi film.



Fig. 6 -  
Fotogramma tratto da  
"Draquila" (2010)  
che costituisce  
un esempio delle  
immagini di repertorio  
di Silvio Berlusconi  
sottoposte a processo di  
raffreddamento.



Bertolaso, vengono al tempo stesso degradati e iscritti in un televisore vecchio stile creato digitalmente (fig. 6). Analogamente, in *La trattativa* sia le immagini d'archivio relative alle vicende di Falcone e Borsellino sia le interviste a giudici dei giorni nostri vengono di tanto in tanto pixellate e ridotte quasi a una sorta di scenografia, presentandole come proiezioni su un grande schermo posto nello studio in cui Guzzanti e il suo gruppo di attori stanno mettendo in scena alcuni degli avvenimenti di cui la docufiction dà conto (fig. 7). Dal momento che, come scrive Francesco Casetti, «le immagini povere oggi sono spesso associate all'autenticità, alla sincerità – alla verità»<sup>44</sup>, si potrebbe pensare che queste operazioni di degradazione delle inquadrature siano mirate ad accertarsi che lo spettatore instauri un modo di «lettura documentarizzante»<sup>45</sup>. Tuttavia, l'iscrizione stessa di queste immagini in schermi diegetici

<sup>44</sup> Casetti, 2015.

<sup>45</sup> Odin, 2000: 191-211.

Fig. 7 -  
Fotogramma tratto da  
"La trattativa" (2014)  
in cui le inquadrature  
di un'intervista girata  
da Guzzanti vengono  
raffreddate rendendole  
quasi parte della  
scenografia.



accentua, al contrario, il loro essere state oggetto di manipolazione e annulla quindi l'effetto di rafforzamento veridittivo che la degradazione porta con sé. Il solo risultato cui questa composita operazione di «raffreddamento»<sup>46</sup> dà luogo è pertanto la creazione di un contrasto rispetto alle inquadrature in cui è Guzzanti a essere ritratta, le quali sono invece sempre «calde»<sup>47</sup>. In altre parole, questa degradazione di determinate inquadrature è funzionale a mettere in risalto per contrapposizione la figura della regista ai danni dei protagonisti del film.

Il terzo e ultimo modo in cui Guzzanti fa emergere la propria persona è inserendo inquadrature che non apportano nulla alla narrazione, ma delle quali, quantomeno visivamente, lei è la protagonista assoluta. È il caso di una sequenza di *Viva Zapatero!* in cui si dà conto di quanto accaduto nel dicembre 2003, quando la chiusura di *Raiot* è stata discussa in Parlamento. A livello sonoro vengono proposte le registrazioni delle dichiarazioni dei membri della Commissione parlamentare di vigilanza RAI chiamata a stabilire se la cancellazione del programma abbia costituito o meno un atto di censura. Visivamente, però, i documenti sonori non sono accompagnati da immagini della seduta parlamentare in oggetto né da inquadrature di chi ha pronunciato quelle parole. Si offrono invece inquadrature di Guzzanti che cammina per le strade di Roma a favore di camera. I politici di cui sentiamo la voce non vengono quindi mostrati e lo spettatore viene messo a conoscenza di chi stia parlando solo tramite delle didascalie, che sono però giustapposte a immagini – quali un dettaglio di un monumento o la facciata di un edificio romano – non correlate con quella persona, con quanto sta dicendo o con la seduta parlamentare durante la quale ha pronunciato quelle parole. Queste immagini sono infatti connesse solo con la passeggiata che la regista sta facendo (fig. 8). Similmente, in *Franca, la prima* vi è una scena in cui viene proposto un lungo piano ravvicinato della sola Guzzanti che, a teatro vuoto, balla su un palcoscenico,

<sup>46</sup> Anche in questo caso tale termine è da intendersi nell'accezione in cui viene impiegato in McLuhan, 1964.

<sup>47</sup> Questo termine è qui utilizzato nell'accezione in cui viene usato in McLuhan, 1964.



Fig. 8 -  
 Fotogramma tratto da  
 "Viva Zapatero!" (2005)  
 dove la didascalia che  
 introduce il parlamentare  
 di cui si ode la voce viene  
 abbinata all'immagine di  
 un palazzo romano.



seguito da alcune inquadrature della regista che, accucciata davanti a un piccolo schermo posto sul pavimento, guarda uno spezzone di un film in cui ha recitato Franca Valeri (figg. 9a e 9b). Colei che dovrebbe essere la protagonista del documentario è quindi ridotta a un'immagine su uno schermo, mentre è sul corpo della regista che si sofferma la macchina da presa, offrendo di lei allo spettatore anche un lungo piano ravvicinato paragonabile a un primo piano "divistico", dal momento che si tratta di un'inquadratura la cui unica funzione è quella di mettere in risalto la persona di Guzzanti. In effetti, l'intera scena sembra informata da una finalità puramente divistica, giacché non concorre né a far avanzare la narrazione del documentario né a offrire ulteriori informazioni su Valeri.

#### IV. CONCLUSIONE

Nel suo saggio *Documentare Berlusconi. Il documentario nell'epoca della neotelevisione* Bruno afferma che «il grande schermo cinematografico» ha costituito per Sabina Guzzanti «il luogo dell'esilio non volontario rispetto al piccolo schermo controllato monopolisticamente da citizen Berlusconi»<sup>48</sup>. Nel passaggio da attrice a regista che questo confino ha comportato, Guzzanti avrebbe potuto perdere la notorietà acquisita in precedenza. Invece, non solo ha saputo mantenerla entrando a far parte degli *star-directors* italiani contemporanei, ma non ha nemmeno dovuto ripensare la propria immagine divistica. Ciò emerge molto chiaramente sia, come si è visto, da una disamina dei suoi film sia da un'analisi della pubblicistica a essi legata. Anche i paratesti di questi cinque lungometraggi restituiscono, infatti, un ritratto di Guzzanti in continuità con la sua immagine precedente. Solo per fare alcuni esempi, nei due articoli che il settimanale «lo Donna» le dedica a seguito del successo di *Viva Zapatero!* troviamo dichiarazioni della regista che evidenziano una tendenza alla militanza politica attraverso la propria arte, quali «ho sempre pensato di fare l'artista e non l'intrattenitrice! L'artista è un lavoro di impegno

<sup>48</sup> Bruno, 2013: 65.

Figg. 9a e 9b -  
Due fotogrammi tratti da  
"Franca, la prima" (2011)  
raffiguranti Sabina  
Guzzanti e relativi a una  
scena non funzionale a  
fornire allo spettatore  
informazioni legate a  
Franca Valeri.



civile»<sup>49</sup> o «è sacrosanto che gli artisti si occupino di politica»<sup>50</sup>. Similmente, nella biografia inserita nella scheda di *Le ragioni dell'aragosta* nel catalogo delle Giornate degli Autori della Mostra del Cinema di Venezia, Guzzanti viene descritta come un'«antagonista di punta [...] rispetto a tutti i poteri costituiti»<sup>51</sup>, mentre in quella del pressbook di *La trattativa* la si presenta come un'artista a tutto tondo i cui «punti di forza» sono da sempre «verve comica, ironia» e un

<sup>49</sup> Guzzanti in Meli, 2006: 65.

<sup>50</sup> Guzzanti in Piacenza, 2007: 51.

<sup>51</sup> Scheda di *Le ragioni dell'aragosta*, in *Giornate degli autori Venice Days. 4. edizione 30 agosto-7 settembre 2007*, p. 41.

«tagliente punto di vista sull'attualità»<sup>52</sup>. In breve, nel passare da attrice satirica a regista di documentari e docufiction Guzzanti è riuscita a conservare anche i tratti potenzialmente più controversi della sua immagine precedente, forse proprio perché il calarli in un contesto "rispettabile", qual è considerato il cinema del reale, li ha resi più accettabili o, più semplicemente, perché consoni a quella tradizione di cinema documentario impegnato e radicale in cui si inseriscono anche altri *star-directors* internazionali come Moore o Spurlock.

Pur operando in un contesto quale quello italiano che, come suggeriscono Giulia Carluccio e Andrea Minuz, si contraddistingue per una tradizione antidivistica dalle radici tanto profonde da far sì che «creare un antidivo» risulti «più facile che costruire una star»<sup>53</sup>, Sabina Guzzanti ha saputo trovare nel documentario la chiave per elevarsi a "diva cinematografica" nella forma di *star-director*. Tuttavia, forse proprio in virtù della maggior difficoltà che intraprendere questa strada comporta in Italia, nei suoi film Guzzanti è andata oltre il semplice farsi una *performer-director*. Ha fatto ricorso in modo insistito e a tratti ossessivo anche a una serie di strategie formali più puntuali che, come si confà a una star, la facessero risaltare a livello visivo, quasi che l'unico vero scopo dei suoi lungometraggi fosse quello di permetterle di mantenere lo status divistico acquisito prima della chiusura di *Raiot*.

<sup>52</sup> Pressbook del film *La trattativa*, BIM, Roma, 2014, p. 10. Il medesimo concetto è presente anche nella biografia proposta nel pressbook di *Draquila - L'Italia che trema*, BIM, Roma, 2010, p. 6. In linea con la precedente collocazione nella categoria della *star-performer*, nei paratesti dei suoi film si insiste anche sul suo essere una figura poliedrica, sia rimarcando il fatto che assume su di sé più ruoli contemporaneamente sia evidenziando come si sia misurata e continui a misurarsi con più ambiti, artistici e non solo. Un esempio del primo caso si ha nel *Draquilaro* – una lunga intervista a Guzzanti pubblicata in accompagnamento al DVD di *Draquila* –, dove troviamo la seguente dichiarazione della regista in riferimento ai suoi film: «Sono lavori che curo dall'inizio alla fine, dalle prime suggestioni, alle riprese, al montaggio fino alla presentazione nelle sale» (Guzzanti in Guzzanti, Terrone, 2010: 42). Un esempio del secondo caso è invece rintracciabile nel pressbook di *La trattativa*. Qui infatti nella biografia leggiamo: «Sabina Guzzanti si è sempre impegnata su diversi fronti: cinema, televisione, scrittura, musica, politica e molto teatro con spettacoli comico satirici in cui si sommano le sue eccezionali capacità di performer ad una costante ricerca di nuove forme di drammaturgia» (Pressbook del film *La trattativa*, BIM, Roma, 2014, p. 10. Cfr. anche pressbook del film *Draquila - L'Italia che trema*, BIM, Roma, 2009, p. 6).

<sup>53</sup> Carluccio; Minuz, 2015: 10.

## Tavola delle sigle

CGIL: Confederazione Generale Italiana del Lavoro  
DVD: Digital Versatile Disc  
RAI: Radiotelevisione Italiana

## Riferimenti bibliografici

**Bertozi, Marco**

2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.

**Boria, Monica**

2011, *Sabina Guzzanti: From TV Satire to Political Documentary*, «Studies in European Cinema», v. 8, n. 2.

**Brancati, Daniela**

2011, *Occhio di maschio. Le donne e la televisione in Italia. Una storia dal 1954 a oggi*, Donzelli, Roma.

**Bruno, Marcello Walter**

2013, *Documentare Berlusconi. Il documentario nell'epoca della neotelevisione*, in Daniele Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

**Bruzzi, Stella**

2000, *New Documentary*, Routledge, New York; 2ª ed., 2006.

2013, *The Performing Film-maker and the Acting Subject*, in Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, Palgrave Macmillan, London 2013.

**Carluccio, Giulia; Minuz, Andrea**

2015, *Nel paese degli antidivi*, «Bianco & Nero», a. LXXVI, n. 581, gennaio-aprile.

**Casetti, Francesco**

2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.

**Colonna, Vincent**

2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, Paris.

**Colonnelli, Lauretta**

1994, *Tredici donne per me*, «Amica», a. XXXIII, n. 22, 30 maggio.

**Cotroneo, Roberto**

2001, *Il calendario dell'antiSilvio*, «L'Espresso», a. XLVII, n. 50, 13 dicembre.

**De Bernardinis, Flavio**

2005, *Viva Zapatero!*, «Segnocinema», a. XXV, n. 136, novembre-dicembre.

**De Tomassi, Andreina**

1993, *È nata un'attrice anzi, quattordici*, «Il Venerdì di Repubblica», n. 279, 2 luglio.

**Federici, Federico M.**

2012, *Silenced Images. The Case of Viva Zapatero!*, in Rita Wilson, Brigid Maher (eds.), *Words, Images and Performances in Translation*, Continuum, New York 2012.

**Geraghty, Christine**

2000, *Re-examining Stardom: Questions of Texts, Bodies and Performance*, in Christine Gledhill, Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*, Bloomsbury, London-New York 2000; 2ª ed., 2011.

**Guzzanti, Sabina; Terrone, Enrico**

2010, *Draquilaro. Dialoghi sulla storia del film*, in Alessandro Bignami (a cura di), *I cacciatori di aquilani*, Feltrinelli, Milano 2010.

**Landy, Marcia**

2008, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.

**Lucherini, Enrico; Pignatelli, Gianluca**

2006, *Botte prima degli esami*, «Ciak», n. 8, agosto.

**Mancino, Anton Giulio**

2005, *Viva Zapatero!*, «Cineforum», a. XLV, n. 9, novembre.

**Masenza, Claudio**

2002, *Ci-clone Sabina*, «Ciak», n. 1, gennaio.

**McCreadie, Marsha**

2008, *Documentary Superstars: How Today's Filmmakers Are Reinventing the Form*, Allworth Press, New York.

**McLuhan, Marshall**

1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York-Toronto-London; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

**Meli, Maria Teresa**

2006, *Credetemi, c'è poco da ridere*, «lo Donna», a. X, n. 4, 21 gennaio.

**Montali, Gabriella**

1997, *I miei figli sono bravi perché li ho abbandonati*, «Oggi», a. LIII, n. 17, 30 aprile.

**Nichols, Bill**

2001, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington; trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006; 2ª ed., 2014.

**Noto, Paolo**

2013, *Moore o Matrix? Il cinema comico-politico tra mockumentary e transmedialità*, «Bianco & Nero», a. LXXIV, n. 575, gennaio-aprile.

**Odin, Roger**

2000, *De la fiction*, Editions De Boeck Université, Bruxelles; trad. it. *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

**Perniola, Ivelise**

2014, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano/Udine.

**Piacenza, Paola**

2007, *Sabina Guzzanti*, «lo Donna», a. XI, n. 35, 1 settembre.

**Piazzi, Laura**

1994, *Sabina e le altre*, «Milano '90», a. IV, n. 4, aprile.

**Renov, Michael**

2008, *First-Person Films: Some Theses on Self-Inscription*, in Thomas Austin, Wilma de Jong (eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Open University Press, Maidenhead 2006.

**Rezzonico, Raffaele**

2005, *Mani legate e bocche cucite*, «Duellanti», a. III, n. 20, ottobre.

**Romani, Marco**

2005, *Censura, licenziamenti, bavagli. La Rai di Berlusconi vista da Guzzanti*, «Avvenimenti», a. XVIII, n. 36, settembre.

**Stille, Alexander**

2010, *Citizen Berlusconi, il cavalier miracolo*, Garzanti, Milano.

**Volli, Ugo**

1994, *Fare satira? Oggi è obbligatorio. I cento volti di Sabina*, «la Repubblica», 17 luglio.

**Waller, Marguerite**

2016, *Sabina Guzzanti: Transmediating cinema politico*, in Giacomo Lombardi, Christian Uva (eds.), *Italian Political Cinema: Public Life, Imaginary, and Identity in Contemporary Italian Film*, Peter Lang, Bern 2016.



Watters, Clare

2011, *Being Berlusconi. Sabina Guzzanti's Impersonation of the Italian Prime Minister Between Stage and Screen*, in Villy Tsakona, Diana Elena Popa (eds.), *Studies in Political Humour: In Between Political Critique and Public Entertainment*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2011.

Weissberg, Jay

2014, *Film Review: The State-Mafia Pact*, «Variety», 15 settembre, [variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-state-mafia-pact-1201306218](http://variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-state-mafia-pact-1201306218) (ultima consultazione 29 dicembre 2018).